

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

**A VISUALIDADE DA CENA A MÁQUINA NO ESPETÁCULO TEATRAL *QUEM
DISSE QUE NÃO.***

ÉRICA RODRIGUES SERRA

**Brasília DF
2013**

ÉERICA RODRIGUES SERRA

A VISUALIDADE DA CENA A MÁQUINA NO ESPETÁCULO TEATRAL *QUEM DISSE QUE NÃO*.

**Trabalho de conclusão de curso de Érica Rodrigues Serra, habilitação em Interpretação Teatral do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.
Orientadora: Cyntia Carla Cunha Santos**

**BRASÍLIA
2013**

À minha mãe Mônica Cristina Rodrigues Serra e ao meu pai José Joaquim Serra que sempre me ajudaram, incentivaram e motivaram a seguir a profissão de atriz. Amo vocês.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais que sempre me apoiaram e me ajudaram de alguma forma, principalmente sendo meus cenógrafos e figurinistas particulares.

À minha Irmã Débora que sempre esteve disponível para me ajudar e apoiar com o que eu precisasse.

Ao meu irmão Gabriel Serra que apesar de duvidar às vezes da minha profissão, me acompanha de forma fraterna.

Aos meus amigos que sempre me acompanham e acreditam em mim mais do que eu mesma, Nayra Mesquita, Ramayana Régis, Clarissa Portugal, Diego Borges, Rafael Tursi, Júlia de Albuquerque e Paula Hesketh. Obrigada por não me deixarem desistir nunca.

Às minhas amigas Eveline Santos e Sarah Martins que apesar da distância estão sempre comigo.

Ao Elias Santana, por ter me incentivado a investir no teatro como profissão.

Ao meu mestre Jesus Vivas por confiar que eu poderia prosseguir.

E principalmente à Deus e à espiritualidade que são os meus grandes professores da vida, me ensinando a amar acima de tudo

Salve.

*“A negação não pode ser mostrada
num espetáculo. A não ser que ela se torne o
próprio espetáculo”*

Jean-Jacques Roubine

RESUMO

A construção desse trabalho visa apresentar a visualidade da cena *A máquina* e o impacto que esta tem quando em contato com o público. Para isso, iniciarei situando o leitor a uma exemplificação do processo colaborativo para a montagem do espetáculo *Quem disse que não*, e partindo em seguida para a criação e elaboração da cena *A máquina* tendo como principal fator o público e sua recepção a cerca da visualidade representada através da maquiagem.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. O processo colaborativo para criação do espetáculo <i>Quem disse que não</i>	12
2. Cena <i>A máquina</i> – Criação e elaboração.....	21
2.1 Os elementos para a criação da cena <i>A máquina</i> : o texto, a maquiagem, a escada e a sanfona.....	23
3. A interferência da visualidade da cena <i>A máquina</i> na recepção do público.....	30
3.1. Como eu entendo a função do público.....	30
3.2. A interferência da visualidade da cena <i>A máquina</i>	32
3.3. A percepção do público sobre a cena.....	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	39
REFERÊNCIAS.....	40
ANEXO.....	42

FIGURAS

Figura 01. Cena Meias. Foto: Isabela Pina

Figura 02. Espetáculo *Quem disse que não*. Foto: Daniel Queiroz

Figura 03. Atriz: Érica Rodrigues – cena: *Fibromialgia*. Foto: Wilson Granja

Figura 04. Hematomas, joelho. Foto: Érica Rodrigues

Figura 05. Exercício com técnicas *Viewpoints*. Março, 2012. Foto: Júlia Gunesch

Figura 06. Cena *A máquina*. Foto: Roberto Ávila

Figura 07. Imagem Gunter Bruss. Acionismo Vienense

Figura 08. Ferimentos abertos. Foto: Loretta Martins

INTRODUÇÃO

Para iniciar este processo de conclusão de curso, é interessante apontar que ao longo da vida sempre tive uma ligação forte com a arte, venho de uma família de artesãos e desde pequena recebo influência do fazer artístico. Cresci observando meus pais desenhando, pintando e criando obras de arte por toda a casa. As artes plásticas sempre tiveram uma importância muito grande na minha família. Porém, meus pais sempre me incentivaram a explorar a criatividade e utilizar dela da forma como eu preferisse, sem regras ou prescrições.

Nunca estive de acordo com o que era imposto no colégio, não concordava com a forma ditatorial que as coisas aconteciam, acreditava que o fazer em conjunto e estar sempre estimulando a criatividade me faziam mais feliz. Ingressei, então, no teatro, paralelo à escola e percebi que mais pessoas pensavam como eu. Trabalhavam em conjunto e sabiam que um coletivo é mais forte que um indivíduo.

Por esse e tantos outros motivos, me vi motivada a me graduar em Artes Cênicas na Universidade de Brasília. Sabia que para ser artista não precisava de curso superior, porém me motivava saber que podia aliar o estudo da vida acadêmica, entender melhor conceitos e agregá-los à prática e, ainda assim, continuar atuando como artista.

Ao entrar no curso coloquei como meta pesquisar a linguagem teatral dentro e fora da universidade. Assim, mantendo contato com diversos artistas da cidade e procurando entrar em cartaz com no mínimo duas peças ao ano, além das peças da UnB. Isso me ajudou a perceber que o curso de artes cênicas me dava base para pesquisas e me instigava sempre a adquirir novos conhecimentos.

Porém, apenas dentro da universidade me vi em contato com linguagens até então desconhecidas, a maquiagem foi a principal. Logo no primeiro semestre do curso, participei como ouvinte da disciplina Maquiagem¹ com o Professor Jesus Vivas². Essa disciplina instigou o meu olhar a uma nova percepção, comecei a reconhecer elementos visuais que antes passavam por mim e eu não percebia.

Esses elementos passaram a ter um novo significado e a necessidade de me aprofundar na visualidade, além da interpretação teatral, se fez presente em todo o período de graduação

¹A disciplina Maquiagem não consta mais no currículo do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, esta foi substituída pela disciplina Encenação 3 e agrega agora figurino e máscaras, além da maquiagem.

² Jesus Vivas: Professor da Universidade de Brasília e maquiador cênico profissional.

em Artes Cênicas. Comecei a me perceber não apenas como atriz, mas também como uma compositora de significados em todos os trabalhos aos quais estava presente.

A partir de então, em todos os meus trabalhos como atriz, procurava agregar um conceito a cada elemento utilizado, do mais simples ao mais complexo e me aperfeiçoar na produção desses elementos, principalmente no que diz respeito à caracterização.

Para conseguirmos nos formar devemos passar pelo processo de Diplomação. Processo este que nos possibilita colocar em prática tudo que pesquisamos ao longo do curso e então ser avaliados por esse trabalho. Durante esse processo me vi presente em uma turma de 20 artistas que, assim como eu, estavam dispostos a mostrar o melhor si, trabalhar em conjunto e lidar uns com os desejos do outro. Construimos então, de forma colaborativa, o espetáculo *Quem disse que não* e cada um de nós deveria ter uma cena a ser avaliada pela banca. A minha cena tinha como nome *A máquina* e será aprofundada mais a frente, ao longo desse trabalho de conclusão de curso.

A minha monografia visa ressaltar especificamente os aspectos da visualidade da cena *A máquina* e a influência que esta tem na recepção do público. Tenho consciência que o tema escolhido, a visualidade na recepção do público, é um tema extremamente abrangente. Este trabalho pretende ser uma primeira tentativa de foco no assunto, especificando o tema a partir do processo. Será um primeiro olhar sobre o tema partindo da experiência prática do processo para o espetáculo *Quem disse que não*, iniciado em pré-projeto em 2011 até a realização final que aconteceu no primeiro semestre de 2012. Quando foi apresentado o espetáculo *Quem disse que não* no Complexo Cultural Funarte – Sala Plínio Marcos, no período de 27, 28 e 29 de junho de 2012.

Nesse trabalho, escolhi justamente falar da visualidade que tanto me instiga e na percepção que o público tem quando recebe estímulos visuais ao assistir uma produção teatral. Tendo como base a visualidade no espetáculo, é necessário um entendimento da construção do próprio, pois é a partir do entendimento do processo do espetáculo que terei base para explicar o porquê da criação da minha cena e o porquê, desde o início do processo, o uso da visualidade foi o mote. O trabalho divide-se em três capítulos.

No capítulo 1 exemplificarei o início do processo de diplomação até a criação do espetáculo *Quem disse que não*, tendo como fundamentos nomenclaturas como, processo colaborativo, performance, pós-dramático, partituras corporais, imagens poéticas, depoimentos pessoais, entre outros, partindo de pesquisas feitas através de estudiosos de cada tema. O objetivo desse capítulo será fazer com que leitor se situe no percurso feito por nós

alunos/atores do processo, do início à conclusão do espetáculo, demonstrando a minha visão pessoal do todo e de cada singularidade.

O segundo capítulo trás a tona a minha relação pessoal com a negação, tema do espetáculo, e com a visualidade, divide-se em três partes: a primeira permite que o leitor entenda o meu processo de criação e elaboração da cena *A máquina*, passando por acontecimentos pessoais gerados através de depoimentos apresentados em aula e tendo como princípio base o processo do ator-compositor que pensa cada elemento da cena em questão.

A segunda parte do capítulo exemplifica os elementos utilizados em cena. O texto, a maquiagem utilizada como ferimento e hematomas por todo o corpo, a escada e a sanfona, procurando sempre deixar claro o porquê de cada um e a importância da visualidade de cada elemento. Tem como objetivo levantar a questão da visualidade e sua importância. Trás, também, a influência de diversos estudiosos que estiveram presentes diretamente na escolha e criação de cada parte da encenação teatral.

O terceiro capítulo do meu trabalho de conclusão do curso foi dividido também em três partes. Tendo como objetivo tratar a interferência da visualidade da cena *A máquina* na recepção do público. Procura estabelecer, em princípio, um contato do leitor à minha forma pessoal de entender a função do público, tendo embasamento teórico de estudiosos especializados no tema.

A segunda parte do capítulo objetiva levantara importância da maquiagem utilizada em cena e a influência que esta exerceu sobre a recepção do público através de uma aproximação do receptor desde os ensaios. Para exemplificar essa influência, procurei trazer os conceitos de maquiagem e caracterização, objetos da estética, *aisthesis*, *bodyart*, o sensível e a influência do inconsciente na recepção. Esses conceitos foram trazidos através uma bibliografia múltipla.

A terceira e última parte, trás à tona a resposta que obtive desse público a cerca da visualidade. Através de um questionário lançado em redes sociais, tento demonstrar que a minha pesquisa partiu de respostas concretas do público e como este público se relacionou com a visualidade da minha cena.

1. O processo colaborativo para criação do espetáculo *Quem disse que não*.

Para introduzir um capítulo que fala de processo colaborativo, é importante ressaltar que a minha trajetória ao longo do curso de artes cênicas foi múltipla. Passei por um curso de formação de nove semestres onde percorri por diversos autores. Essa diversidade de autores me auxiliou a compreender que o todo é composto por milhares de pequenas partes. Portanto, nesse trabalho de conclusão de curso, levarei em conta a multiplicidade que se relaciona entre si e que me ajuda a compreender melhor o meu trabalho como atriz.

No primeiro período dessa longa jornada de diplomação, ainda na disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas³, quando nos foi informado que formaríamos em uma turma de vinte pessoas nos assustamos bastante. Parte em virtude de cada um possuir um interesse e parte por negar um grupo tão grande. Esse grupo de divergências começou a trabalhar junto com a orientação do Professor Doutor Marcus Mota⁴, esse que nos instigou desde o início a permanecer em conjunto, formando de certa forma um coletivo.

Durante esse processo de criação a temática negação esteve presente em diversos momentos, principalmente por não aceitarmos uma turma de vinte formandos e por diversas vezes negarmos a nós mesmos. A sugestão do tema negação, proposta pelo orientador, foi acatada com bastante agrado e então começamos a trabalhar na tão esperada diplomação em artes cênicas. Já no início percebemos que nosso trabalho resultaria num processo colaborativo onde vinte cabeças pensariam juntas para a criação de um espetáculo. Procuramos, então, meios para entender melhor essa temática para que não cometêssemos erros e a utilizássemos da melhor forma para a construção do espetáculo.

O processo colaborativo trata-se de um procedimento de criação cênica em que todos os agentes envolvidos têm liberdade propositiva na construção do espetáculo. Diferenciando-se da criação coletiva pela estrutura de funções especializadas (direção, cenografia etc.). Embora sejam reconhecíveis as características comuns em diferentes processos, suas particularidades estão condicionadas ao dispositivo gerador do material cênico inicial. (NARDIM, 2005, p.1)

³Ementa da disciplina: A partir de uma perspectiva interdisciplinar, propõe-se discutir os métodos de pesquisa em artes, possibilitando ao discente a apropriação de instrumentos para a construção e desenvolvimento de um pré-projeto de pesquisa constituído por montagem de espetáculo e monografia que reflitam seus fazeres artísticos.

⁴Marcus Mota: escritor, dramaturgo e cancionista. É professor de teoria e história do teatro na Universidade de Brasília.

Para mim um processo colaborativo requer trabalho e esforço coletivo, onde todos os presentes devem trabalhar juntos em prol de um mesmo objetivo, no nosso caso um espetáculo de formação do curso de artes cênicas⁵. E foi com esse objetivo que todos estavam dispostos a trabalhar e a expor o que tivessem de melhor.

Já no início do processo nos foi sugerido apresentar cenas a cerca do tema acima relacionado: a negação. Esta, que muitas vezes está presente na vida de todos, começou a se materializar em cenas com início meio e fim, aproximando, então, essas vinte pessoas ao longo do período de pré-projeto, reconhecendo em si afinidades até então despercebidas.

Ao longo de toda a minha caminhada no curso de artes cênicas sempre me vi envolvida com algumas áreas além da interpretação, áreas essas que tinham em si um aspecto visual com fundamental importância. Tomo como visual tudo aquilo que chame atenção do sentido da visão. Em disciplinas como Encenação 1, 2 e 3, fui instigada a pensar no todo, seja de uma simples cena ou de um espetáculo completo, pois estas disciplinas introduzem e experimentam os elementos de encenação como: figurino, maquiagem, iluminação e cenografia, auxiliando então na preparação de um ator que compõe e pensa não somente na sua interpretação teatral.

Tendo a visualidade como elemento fundamental para minha formação, procurei agregar a todos os meus trabalhos realizados, durante esse período de diplomação, elementos que estivessem sempre em destaque no quesito imagem para a cena. Assim como afirma Bonfitto em O ator Compositor, “As ações físicas serão, então, analisadas em relação aos outros elementos do espetáculo: o espaço, o figurino, os objetos, a luz, a música e a palavra”(BONFITTO, 2007, p. XIX), ousarei acrescentar também a maquiagem, que influencia, muitas vezes, diretamente na recepção do público.

Com o auxílio do Professor Doutor Marcus Mota selecionamos uma série de negações corriqueiras que se faziam presentes em cada um de nós, a fim de nos unir como grupo, sendo essas:

- * Negação da cor
- * Negação, Insegurança e Medo
- * Corpo e Gênero
- * Negação de relacionamentos amorosos
- * Auto-aceitação

⁵ Ementa da disciplina: Pesquisa e performance artística: Desenvolvimento do pré-projeto de encenação elaborado ao longo da disciplina Projeto de Diplomação 1.

- * Negar Raízes
- * Negação da verdade
- * Negação / Afirmação
- * Negação e Dor

Tomando como referência as negações acima citadas, começamos a elaborar cenas para apresentar à turma tendo sempre depoimentos pessoais e imagens poéticas como estimuladores, lindando, portanto com a visualidade em cena. Fomos instigados pelo orientador Marcus Mota a não permanecer na zona de conforto que segundo ele é: permanecer fazendo aquilo que está acostumado. Se for cantor buscar não apenas cantar em cena. Se tiver facilidade com o texto, inserir novas perspectivas de linguagens cênicas, dentre outros aspectos, para podermos estão, começarmos a trabalhar.

Para a construção de cenas o professor, então, nos dividiu em pequenos grupos de três ou quatro pessoas, onde apresentamos cenas que deveriam conter: Texto, de autoria própria ou não; musicalidade, a fim de dinamizar a cena e improviso, para que lidássemos com o inesperado.

Tomando como ponto de partida a não permanência na zona de conforto, o primeiro grupo do qual fiz parte, criou uma cena que, a meu ver, foi um dos essenciais meios para a linguagem abordada no espetáculo *Quem disse que não*. A cena intitulada *Meias*⁶ contava com a presença das alunas Clarissa Portugal, Érica Rodrigues e Júlia Callef, teve como base a negação de si e partiu de textos autorais das alunas:

“Eu me nego toda vez que quero aprender algo novo. Eu tento ser perfeita em tudo e se não sou, meu mundo desmorona, eu perco o chão e tenho vontade de sumir, tenho vergonha de olhar para as pessoas e vergonha de falhar como pessoa. Meu coração dói. E eu começo a ficar invisível, fico tão pequena e insignificante que prefiro que não percebam minha presença. Dói errar, dói chorar, dói sofrer por ser incapaz de realizar qualquer coisa.”⁷

Sem se pensar conscientemente no que estava sendo escrito e em forma de escrita ou prosa automática, como afirma Cohen em *Performance como Linguagem*: “a chamada ‘prosa automática’ é uma abstração; (...) Pode-se falar portanto em graus de criação inconsciente”.

⁶ Cena realizada a partir de um grupo selecionado pelo professor Marcus Mota com o objetivo de iniciar os trabalhos a cerca do tema negação aliado a linguagem performativa.

⁷Texto escrito pela aluna Érica Rodrigues para um exercício de experimentação cênica durante o processo de Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas.

⁷Texto escrito pela aluna Érica Rodrigues para um exercício de experimentação cênica durante o processo de Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas.

Posso entender que os textos se relacionavam intimamente, possuíam as mesmas características de linguagem e uma série de palavras que se repetiam, como: dói, invisível, insignificante, chorar, errar, dentre outras.

Utilizando essas palavras que se repetiam e o tema presente, criamos um texto não linear, com uma descontinuidade cronológica e, a partir daí, a cena através de partituras corporais pré-ensaiadas. Para Pavis, em 2011, falar em partitura significa falar de materiais que podem ser elaborados, fixados, combinados e reproduzidos. “A partitura preparatória é constituída ao longo dos ensaios por uma seqüência de escolhas que se concretizam dentro de uma trama em perpétua evolução.” (PAVIS, 2011, p.90) Esse foi, para mim, o primeiro contato com a linguagem performativa em uma cena ensaiada.



Figura 01: Cena Meias. Foto: Isabela Pina

Sem esquecer o aspecto visual da cena, a preparamos pensando nos seus pequenos detalhes, a fim de trazer um significado para cada elemento presente em cena. Fazendo com que eu estivesse, a partir de então, em contato com a forma performativa do fazer artístico. A partir do estudo da linguagem do teatro pós-dramático ou teatro performativo, pude entender o rumo que nosso projeto de Diplomação estava tomando. Silvia Fernandes em *O Pós-dramático* diz que:

O teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de escritura cênica. É um novo tipo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação. (FERNANDES, 2008, p. 23)

E é a partir dessa linguagem performativa e da análise da minha primeira escrita automática no processo, acima apresentado, que percebo a minha principal negação, a negação de si e a potência visual que a cena possuía ao ser apresentada. Desde o início do estudo, foi a cena que mais me chamou atenção, pois percebi que negar a mim mesma é algo corriqueiro do meu dia-a-dia. Foi aprofundando nesse tema que comecei a pensar na cena que eu deveria realizar para análise da banca, conhecida no semestre seguinte como *A máquina*⁸.

Terminamos o período de pré-projeto sem um texto pré-definido e sem ter certeza da linguagem que permearia nosso processo colaborativo de diplomação. Apenas tínhamos a temática negação e algumas cenas performativas a serem desenvolvidas.

Iniciamos então o processo de diplomação em janeiro de 2012 com orientação do Professor Doutor Marcus Mota e agora também da Professora Doutora Alice Stefânia⁹. Éramos vinte e duas cabeças que pensavam e compartilhavam, juntas, a elaboração de um roteiro e de um espetáculo para o fim do primeiro semestre de 2012.

Em busca de entender melhor o passo a passo de como se construir um espetáculo dentro de um processo colaborativo, solicitamos a ajuda da aluna do departamento de artes cênicas da UnB, Zizi Antunes. Zizi trouxe a experiência de já ter participado de vários processos como este, além de se interessar em aprofundar no nosso trabalho como olhar externo. Atriz e colaboradora, por muito tempo, do grupo teatral Teatro do Concreto¹⁰ de Brasília, Zizi, através de uma aula/palestra, sanou algumas dúvidas e trouxe a tona alguns aspectos motivadores de seu grupo para que nos ajudasse na construção de um roteiro dentro de um processo colaborativo.

Alguns desses aspectos motivadores são: imagem poética, depoimento pessoal, investigações em espaços urbanos, canovaccio e cenas concretas. Tomamos os dois primeiros como pontos de partida para um primeiro calendário de ações e como fatores instigadores para o trabalho. É interessante ressaltar que decidimos por concordar com a nomenclatura e o significado sugeridos pelo Teatro do concreto para imagens poéticas e depoimentos pessoais:

-Imagem Poética: a tradução, em elementos essencialmente visuais, da percepção dos atores acerca de um tema, cena ou texto. O ator elabora uma

⁸Cena elaborada pela aluna Érica Rodrigues para o espetáculo Quem disse que não. Apresentada no capítulo 2 deste trabalho de conclusão de curso.

⁹Alice Stefânia: Atriz e diretora. Doutora em teatro pela UFBA. Professora Adjunta da Universidade de Brasília

¹⁰Teatro Concreto é um grupo de Brasília, e o foco do seu trabalho está na reflexão sobre temas que afligem o homem contemporâneo e na investigação de novas possibilidades de composição da cena teatral.

espécie de instalação, que pode ter ou não movimento e participação de atores e que ressalte, plasticamente, o seu olhar para determinada questão.

-Depoimento Pessoal: utilização de colocações íntimas e pessoais dos atores (fatos vividos, pontos de vista, histórias) que traduzem seus posicionamentos, enquanto pessoas, artistas e cidadãos e representa um material passível de manipulações artísticas dado o hiper-realismo com que são apresentados.¹¹

E para nós, formandos, esses foram o ponto de partida para a realização de um primeiro calendário de ações e como fatores instigadores para o trabalho.

Depoimento pessoal foi, em grande parte, o aspecto mais trabalhado nesse período de construção do espetáculo. Acontecimentos pessoais e negações íntimas foram o mote para a realização de várias cenas do espetáculo *Quem disse que não*. Cenas essas que carregavam em si uma visualidade coletiva, signos visuais que levavam o espetáculo a um mesmo objetivo: Negar a si mesmo. Ou seja, a visualidade das cenas e seu caráter pessoal, desde o início já estavam presentes e instauradas no processo.

A partir de uma pesquisa realizada por uma estudante do instituto de artes da Unicamp, Thaíse Nardim e a Professora Doutora Maria Candeias, a cerca de processo colaborativo, pude entender que:

Já na estruturação dramaturgica, a visualidade dos signos impôs-se como fator operatório, instaurando a narrativa da encenação em oposição a uma dramaturgia linear. Viu-se que a movimentação dos signos dentro do processo é regida pelas características operatórias de cada experiência em particular, terminando por atuar como fator determinante na linguagem da obra construída. (NARDIM, 2005, p.1)

Reconhecendo, portanto, no próprio *Quem disse que não*, uma abordagem visual que carrega em si a dramaturgia do espetáculo, fugindo então da linearidade de uma dramaturgia convencional.

Em uma semana onde todos deveriam apresentar algo concreto como: cenas, depoimentos pessoais ou imagens poéticas, foi possível criar mais de 20 microestruturas/ fragmentos de espetáculos. Esses fragmentos vinham acompanhados de inúmeros significados e sentidos diferentes, muitos deles não condiziam com a linguagem performativa já instaurada pelo todo para a realização final do espetáculo.

Na tentativa de harmonizar o coletivo utilizamos as propostas de temas de negações e reduzimos a apenas três, sendo essas: negação de si, negação do corpo e negação da raça,

¹¹ CONCRETO. *História*. Disponível em <http://teatrodoconcreto.com.br> . Consultado em: Fevereiro de 2013

onde acreditávamos abranger bem o todo. Partindo disso e a fim de dinamizar o trabalho, utilizamos dos três temas para dividir a turma em três grandes grupos e esses proporião roteiros de trabalho para que todos colocassem em prática durante os ensaios. Assim feito, possuíamos agora três macroestruturas com cenas já criadas e outras novas, que supriam a necessidade do coletivo de estar em conjunto.

Agora, com os temas mais afunilados em relação ao todo, começamos a ensaiar esses três roteiros até que fossem decididas quais cenas deveriam permanecer e quais deveriam sair. A criação do roteiro final se deu a partir de um esqueleto de cenas, essas cenas que não possuíam um “fio de ligação” estavam soltas, como um conjunto de cenas aleatórias. Após selecionarmos uma ordem para as cenas de acordo com o significado de cada uma, criamos os fios condutores de uma para outra sabendo que não teríamos uma história linear pra contar e sim fatos pessoais que se relacionavam através do tema chave. É certo para Bonfitto que, para se ter uma dramaturgia, não é necessário ter um texto dramático:

A palavra texto em seu sentido semiótico, diz respeito à própria obra analisada em seus aspectos constitutivos. Mas a palavra texto significa também ‘tecendo junto’. É a partir desse sentido que cabe entender, nesse caso, o conceito de dramaturgia. Ou seja, enquanto drama-ergon- trabalho das ações. (BONFITTO, 2007, p.111)

Portanto, o espetáculo *Quem disse que não*, possui uma dramaturgia, esta foi elaborada em sua grande maioria através de depoimentos pessoais de cada integrante/ator do grupo e possui uma grande quantidade de imagens poéticas. Foi um espetáculo impactante visualmente, não era necessário que a platéia compreendesse as cenas e sim se relacionassem com elas de forma abstrata. Como afirma Renato Cohen em *Performance como linguagem*:

A eliminação de um discurso mais racional e a utilização mais elaborada de signos fazem com que o espectador de performance tenha uma leitura que é antes de tudo uma leitura emocional. Muitas vezes o espectador não entende (porque a emissão é cifrada) mas “sente” o que está acontecendo. (COHEN, 2007, p.66)

Assim o espectador do espetáculo *Quem disse que não*, não tinha a obrigatoriedade de compreender o conceito dado por nós atores às cenas e sim se relacionarem com ela da forma como preferisse.

Após firmarmos um roteiro final de cenas, começamos a ensaiar o todo. Para cada dia ensaiávamos um conjunto de cenas a fim de interligá-las através de músicas ou ações coletivas. Segue em anexo o roteiro de ações das cenas. Nesse momento de ensaios, foi de

essencial importância a presença e orientação da Professora Doutora Alice Stefânia que, com seu “olhar de fora”, conduzia os ensaios para que não perdêssemos o foco e não nos desgastássemos muito nas relações interpessoais.

Por falta de um teatro e de estrutura física no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília para abranger uma turma de 20 alunos em um espetáculo teatral, tivemos que nos apresentar fora da universidade em uma temporada reduzida no teatro Plínio Marcos do complexo teatral Funarte com uma média de 600 espectadores.

Após unirmos o figurino, a maquiagem, o cenário e a iluminação às cenas, foi que percebi a imensidão que se tornou o *Quem disse que não*. Mas essa análise só é possível se levarmos em conta a percepção do público sobre o espetáculo. Foi apenas após a resposta desses 600 espectadores que tomamos consciência da dimensão do trabalho, como nos explica Pavis em *A análise dos espetáculos*:

Para se ter a experiência estética de um espetáculo de circo, de uma performance ou simplesmente de uma encenação que usa muitos materiais, é preciso se deixar impressionar por sua materialidade, não procurar lhes atribuir sentido. (PAVIS, 1947,p.15)

Este capítulo procura deixar claro que estiveram presentes em todo processo de criação do espetáculo os aspectos que tanto me instigaram durante o meu curso de artes cênicas da UnB. A visualidade carregada de significados compunha cada elemento e cada cena do todo fazendo parte da construção do espetáculo. É sem um sentido óbvio que trago também, esses aspectos visuais como ponto forte da minha cena de avaliação, *A máquina*, exemplificada no capítulo seguinte desse trabalho que trata diretamente da minha negação pessoal.

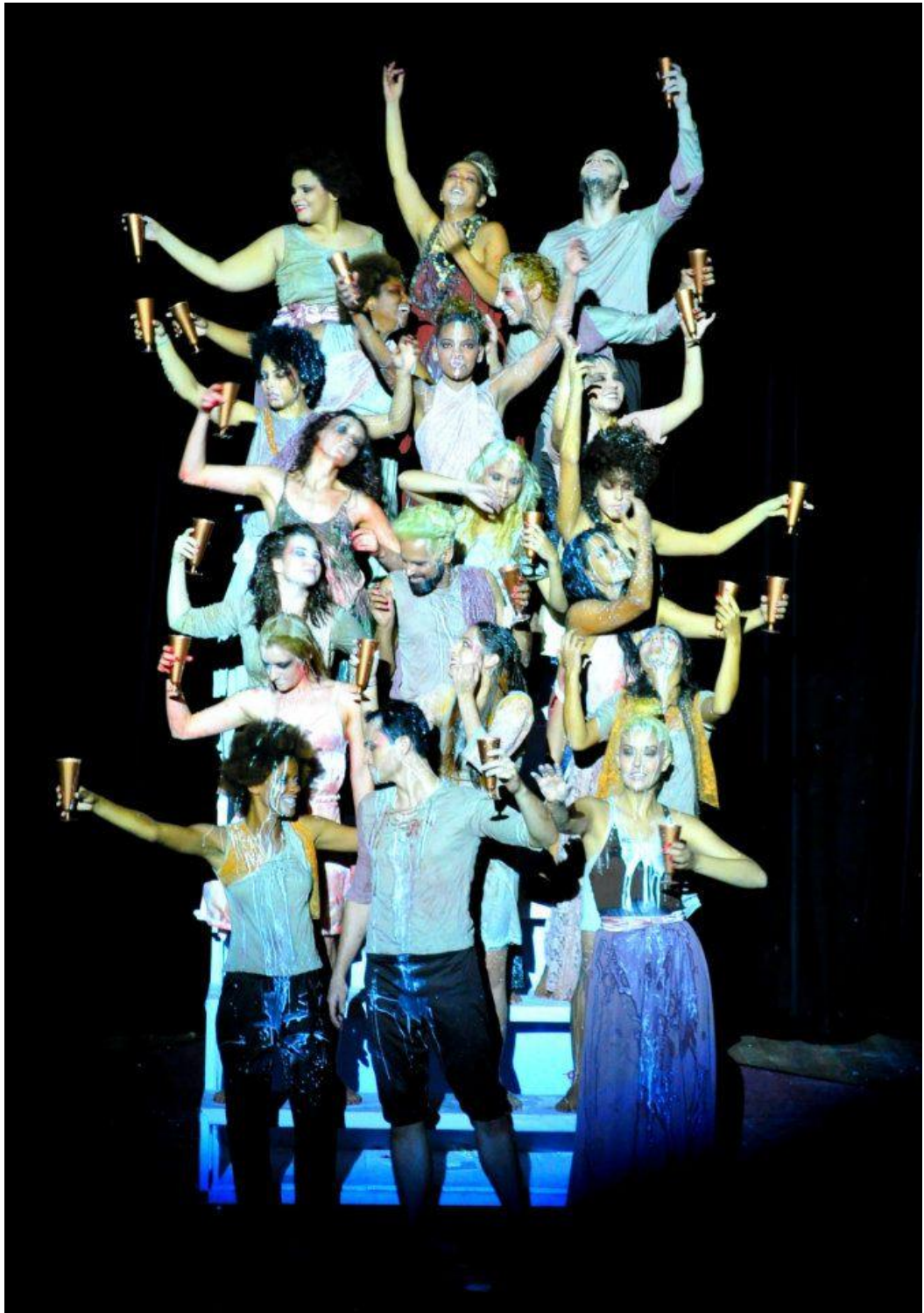


Figura 02- Espetáculo *Quem disse que não*. Foto: Daniel Queiroz

2. Cena *A máquina* – Criação e elaboração.

Partindo da construção do espetáculo *Quem disse que não* e da visualidade instaurada desde o início, ao longo do período de criação desta, que venho neste capítulo situar o leitor a cerca da criação e elaboração da cena *A máquina*, minha cena de avaliação, apontando todos os aspectos que me motivaram a criar e trabalhar na cena.

Ao longo de todo o curso de artes cênicas da Universidade de Brasília sempre fomos orientados pelos professores a nos tornarmos atores-criadores, onde não apenas se pensa na interpretação teatral em si, mas também em todos os outros aspectos que acompanham esse trabalho. Segundo Matteo Bonfitto:

O ator-compositor necessita de materiais para executar seu trabalho, os quais são classificados em três categorias- material primário: o corpo; secundário: as ações físicas; e terciário: os elementos constitutivos das ações físicas. (BONFITTO, 2007, p. 19)

Tendo esse princípio como base desde o início do processo de diplomação, começamos a propor cenas com o tema negação, essas cenas tinham um forte caráter pessoal, pois fomos orientados a descobrir o que negamos e a partir daí, criá-las. Nosso mote inicial era: o que eu nego?

Para analisar e entender o processo de construção da cena *A máquina* é necessário permear uma série de acontecimentos pessoais, por muito tempo ignorados. Em um processo onde experiências pessoais dos atores são a base para criação de cenas, torna-se delicado o tema negação, pois para que eu adentrasse a fundo no processo senti que deveria aprofundar nos aspectos mais sutis, intocáveis e ignorados da minha vida.

Logo no início do processo de criação percebi que sou uma pessoa que não costuma dizer muitos “nãos” e mesmo assim, vivo rodeada de negações particulares que influenciam diretamente minhas escolhas, atitudes e, principalmente, minha personalidade. Descobri que de várias e diferentes maneiras eu nego a mim mesma, nego o meu corpo, nego interagir com as pessoas à minha volta, nego a minha capacidade e habilidade de fazer e realizar qualquer coisa. Esse foi o meu ponto de partida para encontrar e descobrir o que eu nego.

Percebi nesse momento que grande parte das minhas decepções vividas, até hoje, foi o medo do fazer e o medo de tentar. Porém, procuro nunca deixar esse medo tomar conta de mim, correndo sempre atrás de tudo aquilo que tenho dificuldade.

Possuo uma doença de dor crônica, a *Fibromialgia*, doença essa que não tem cura e que me causa dores insuportáveis por todo o corpo. São entre 11 e 18 pontos de dor ou *tender points*, áreas do corpo mais sensíveis, e seu diagnóstico se dá a partir da não comprovação de diversas outras doenças. Segundo a revista brasileira de reumatologia, publicada em 2004, tendo como base estudos científicos e fisiológicos:

A síndrome da fibromialgia pode ser definida como uma síndrome dolorosa crônica, não inflamatória, de etiologia desconhecida, que se manifesta no sistema músculo-esquelético, podendo apresentar sintomas em outros aparelhos e sistemas. (...) A fibromialgia é caracterizada como uma síndrome de dor crônica, real, causada por um mecanismo de sensibilização do sistema nervoso central à dor. O número de *tender points* relaciona-se com avaliação global da gravidade das manifestações clínicas, fadiga, distúrbio do sono, depressão e ansiedade. (HELFENSTEIN, M. et al. Fibromialgia. Revista Brasileira de Reumatologia. São Paulo, v.44, n 06, p.443, Nov/Dez. 2004)

Todos sempre me disseram que não poderia fazer esforços físicos exacerbados e que viveria escrava de hospitais e tratamentos intensos, farmacológicos ou não. Isso não deixa de ser verdade, para que haja um controle de crises de dor tenho que seguir uma série de exigências médicas. Foi daí que surgiu a minha vontade e necessidade de trabalhar com o corpo na minha cena de avaliação da diplomação.¹²

Percebi que minha maior negação era em expor o que eu sentia. É natural na minha vida cotidiana a não demonstração de dor física/muscular para que não se preocupem comigo. Essa discrição esteve presente por mais de dez anos, tornando-se então esquecida e ignorada por muitos que me conhecem.

Após reconhecer minha negação, preparei uma cena para apresentar. A cena era individual e em forma de performance apresentei meu depoimento pessoal à turma.

A cena consistia em uma mesa com vários objetos em cima, na lateral da sala. A atriz de jaleco branco, descalça e com os cabelos presos, lê um texto científico sobre fibromialgia em tom professoral. Ao terminar a leitura, retira o jaleco estando seminua, pega um batom vermelho que estava sobre a mesa, fala: são entre 11 e 18 pontos de dor. Marca com o batom pequenos círculos em seu corpo representando os pontos mencionados. Pega uma fita crepe e escreve em tom legível frases que cola em seu corpo em partes estratégicas: *Dói 24h por dia;*

¹² Para análise da banca em diplomação teatral I, foi sugerido que cada aluno tivesse uma cena de destaque no espetáculo, cena a qual protagonizasse com o objetivo de auxiliar a banca no momento de avaliação.

Desde os 11 anos; Infarto do Miocárdio; Pós-Trauma; Medo; Depressão; A dor é insuportável; A dor purifica. A atriz se emociona e chora. Veste uma roupa justa de lycra, uma blusa de dança e um salto. Solta os cabelos enxuga as lágrimas sorri e fala: “Tô ótima.” Sai de cena.



Figura 3: Atriz: Érica Rodrigues – cena: *Fibromialgia*. Foto: Wilson Granja

Foi após a apresentação dessa cena que percebi o impacto que as pessoas tem ao descobrir que eu convivo com essa doença há anos sem que ninguém perceba. A não demonstração da dor e a capacidade de lidar com essa situação de forma quase imperceptível foi o que me motivou a estar trabalhando e aprofundando cada vez mais nessa negação. Transformando a dor invisível para forma visível, através da visualidade.

2.1 Os elementos para a criação da cena *A máquina*: o texto, a maquiagem, a escada e a sanfona.

Com o tempo pude notar que apesar de falar sobre a dor e trazê-la a tona todo ensaio, deveria mantê-la sutil, pois gostaria que o conceito principal da cena, negação da dor, estivesse presente durante todo o tempo. Ao longo do meu percurso como atriz no curso de artes cênicas, sempre tive um envolvimento com o uso da palavra muito forte, para não perder essa característica, utilizei de um texto de Anderson Aníbal, sugerido pela orientadora Alice Stefânia que apesar de ter a dor como tema central, se relaciona com ela de forma delicada e imagética. *A máquina*:

Alguém um dia inventou uma maquina de não sentir dor. A invenção era simples, como devem ser as invenções. Uma folha de papel de seda era lançada no ar, dentro de uma sala pintada de branco e hermeticamente fechada. Num dos cantos da sala um ventilador. E pronto.

Enquanto o papel estivesse no ar, a pessoa estaria torcendo por ele. E a dor que sentia ficava momentaneamente esquecida.

Às vezes, saía um suspiro. Às vezes uma lágrima surgia. (ANIBAL, 2007, p.7)

Em minha análise pessoal do texto, a pessoa que estiver dentro dessa sala hermeticamente fechada (sem que o ar entre) não se lembraria da dor, uma vez que a folha de papel de seda nunca tocaria o chão. Buscando aproximar o texto ao meu tema de trabalho, é preciso relacionar o momento de não se lembrar da dor com a ação de ignorar que ela existe, ou seja, uma não demonstração ou afirmação de que a dor está presente. Assim como, para Stanislavski:

Da mesma forma que sua memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também sua memória afetiva pode evocar sentimentos que você já experimentou. (STANISLAVSKI, 2006, p. 207)

Falar de memória afetiva, para mim nesse processo, significa trazer à tona em cena, durante as apresentações e ensaios, as sensações que vivi através da fibromialgia durante a minha vida, levando então os aspectos visuais e os sentimentos vividos a um mesmo parâmetro.

Modificando o texto para a primeira pessoa do singular e trazendo-o para situações cotidianas vividas por mim ao longo da vida, se tornou então material básico para a construção da figura¹³ que permeou comigo todo o espetáculo.

Aprofundando mais no meu objetivo de cena, pude perceber que as pessoas que presenciavam meu trabalho não compreendiam o tipo de dor interna que sinto e que gostaria de demonstrar, eu deveria expor a dor de forma visual para que se identificassem então, com o que estava falando. Apesar de possuir dores por todo o corpo, quem me vê, enxerga um corpo saudável, sem marcas ou cicatrizes. Fez-se necessário então que a dor interna se tornasse externa para uma melhor compreensão do público.

¹³Tenho como conceito de figura algo semelhante ao ator-performer, que como afirma Cohen em Performance como linguagem, “O intento é o de ‘buscar’ personagens partindo do próprio ator. O processo vai caracterizar muito mais por uma extrojeção (tirar coisas, figuras suas) que por uma introjeção (receber personagens).” Cohen, p. 105.

Stanislavski, em 2006, ressalta que dos nossos cinco sentidos, o da vista é o mais receptível às impressões. E para que isso fosse possível utilizei do recurso maquiagem em forma de hematomas por todo meu corpo, mais precisamente próximos dos *tender points*, ou pontos de dor da fibromialgia, agregando agora à platéia a sensação de ver o que antes se mantinha escondido. Metaforicamente analisando, foi necessário que eu virasse meu corpo ao avesso para que, quem visse o que estava por fora entendesse também o que acontecia por dentro.



Figura 4. Hematomas, joelho. Foto: Érica Rodrigues

Para uma primeira abordagem com esse corpo “marcado” (maquiado), e para ter um primeiro contato com o espectador, a fim de perceber a relação dele com os hematomas, trouxe um novo aspecto intrigante em relação ao meu tema, a instabilidade. Procurei representar de forma visual e através do texto a instabilidade que é o momento de sentir dor. E para a realização de uma nova cena, uma cama de elásticos, onde a trama feita com os próprios elásticos serviria de apoio para que eu me movimentasse sem cair e sem nunca encostar o chão. Para a cena, minha tentativa era a de representar o papel de seda lançado no ar e o fato dele nunca tocar o chão. Durante a realização, o texto dito se associava ao movimento de se libertar dos elásticos.

A agonia de estar com o corpo, aparentemente, ferido em contato direto com os elásticos se fazia presente no rosto de cada espectador, uma vez que estes podiam reconhecer a dor explanada visualmente e discretamente em cena.

Essa cena teve de ser reestruturada, uma vez que a confecção da estrutura de elásticos era complexa e impossível de ser realizada em tempo hábil para o espetáculo e não condizia

com a macroestrutura do *Quem disse que não*. Como afirma Peter Brook, “No espetáculo não pode haver estéticas diferentes, objetivos conflitantes.” (BROOK, 2010, p. 73).

No entanto, mesmo sem a estrutura idealizada por mim para causar essa instabilidade, o desejo de manter o desequilíbrio, a inconstância e a incerteza no movimento continuavam. Tive que encontrar em outra estrutura, agora em concordância com o espetáculo, algo que me trouxesse as mesmas inquietações internas que os elásticos me causavam. Ao me lembrar de um dos exercícios propostos pela orientadora Alice Stefânia, o exercício com técnicas de *Viewpoints*¹⁴ desenvolvido pela diretora teatral americana Anne Bogart, feito na escada com rodinhas em sala de aula, me fez perceber que era o objeto perfeito, pois nesse mesmo exercício experimentei diferentes movimentos corporais na escada e as sensações que eu queria em cena se fizeram presentes durante a atividade. Como Bogart afirma:

O *Viewpoints* alivia a pressão de ter que inventar tudo por si mesmo, de gerar tudo sozinho, de ser interessante e forçar a criatividade. O *Viewpoints* permite que nos entreguemos que possamos cair em um espaço criativo vazio e confiar que há algo lá, outra coisa além do nosso próprio ego ou imaginação, para nos pegar. *Viewpoints* nos ajuda a confiar em deixar algo acontecer no palco, ao invés de fazer acontecer. A fonte para a ação e invenção vem até nós a partir dos outros e a partir do mundo físico ao redor de nós. (BOGART, 2005, p. 20).

Através dos movimentos encontrados durante a atividade, percebi algumas características interessantes no meu corpo, como a base sempre aberta, tronco maleável, pescoço e cabeça sempre em oposição às pernas, mãos e pés expressivos. Através da técnica de Bogart, posso concluir que, para mim, durante o exercício só foi possível atingir as sensações almejadas pelo fato de que me deixei influenciar pelo tempo e espaço e a partir daí construir minhas próprias movimentações. Os movimentos corporais encontrados e realizados na atividade foram de extrema importância para a criação da versão final da cena *A máquina* apresentada no espetáculo *Quem disse que não*.

¹⁴Viewpoints é uma filosofia traduzida em técnica de improvisação que possibilita um vocabulário para pensar e agir sobre movimentos e gestos. Esta técnica é muito utilizada para treinar performers, construir um grupo e criar movimento para o palco.



Figura 5- Exercício com técnicas *Viewpoints*. Março, 2012. Foto: Júlia Gunesch

Com esse corpo presente e com trabalho do texto em construção, senti necessidade de inserir musicalidade à minha cena, porém não gostaria que fosse nenhuma música que já carregasse em si alguma bagagem emotiva.

Com o auxílio do instrumento musical sanfona e com o objetivo de utilizá-lo de diversas formas, o transformei, não em um instrumento que toca música, mas em um instrumento que trás musicalidade à cena, ele tornou-se um objeto que, no caso, representava a própria máquina. Através da visualidade e associando os movimentos de abrir e fechar do fole da sanfona às ações físicas e retirar com dificuldade o instrumento do corpo, acredito ter trazido à cena um caráter lúdico e imagético não existente antes.

É importante ressaltar que o instrumento juntamente com os outros elementos da cena “devia exercer um efeito de choque, de sacudidela, sobre a psique do espectador, devendo, portanto tocar em algo que estivesse nele profundamente recalcado.” (ROUBINE, 1998, p.144.) Com a frase acima, Roubine me ajuda a entender que os elementos vêm acompanhados de uma gama de significados, e uma vez em sintonia se tornam elementos chave para que o público absorva a mensagem de acordo com o esperado.

No caso da cena *A máquina*, fez-se necessário que os elementos dialogassem em cena e se relacionassem perfeitamente para que assim, o efeito de choque sugerido acima agisse diretamente na recepção do público.



Figura 6. Cena: *A máquina*. Foto: Roberto Ávila

A cena *A máquina*, apesar de parecer uma cena lúdica para quem assiste, foi uma cena que ainda hoje mexe nos meus sentimentos mais pessoais. Abrir e expor uma ferida real em cena, mostrar para centenas de pessoas a sua maior negação realmente não é uma tarefa fácil. Mas foi com o intuito de transformar em arte algo que dói intimamente, que trabalhava dia após dia para a construção da cena.

Analisando-a percebo o quanto tem potencial e merece ser aprofundada, mas entendo também que era o momento em que eu estava vivendo e que daquela forma a cena se tornou única. A cada dia em que o espetáculo ia sendo apresentado e que a ferida, não literalmente, era exposta, a cena crescia, o grito inicial ganhava força e potência, as feridas maquiadas no corpo aumentavam de tamanho e a cena ficava mais orgânica¹⁵ sem perder a espontaneidade. Era como se a cada apresentação que passava e quanto mais pessoas se identificassem com a minha negação a cena fluía e ganhava vida.

¹⁵Tenhamos a palavra orgânica como algo que já está presente no corpo e que flui naturalmente, sem necessidade de se pensar no que se faz.

Em um trabalho onde a visualidade é um aspecto de fundamental importância, é impossível não levar em conta a recepção do público e sua percepção em relação à minha cena. No capítulo a seguir pretendo trazer à tona a influência dessa visualidade, agindo na recepção do público, principalmente através da maquiagem.

3. A interferência da visualidade da cena *A máquina* na recepção do público.

Ao longo de todo o processo de criação da cena *A máquina*, exemplificada no capítulo anterior, tive como objetivo primordial a visualidade da cena em seus diversos aspectos. Porém, cabe ressaltar que essa visualidade interfere diretamente na recepção do público e para entender a forma como essa visualidade age, buscarei apresentar adiante, a maneira como eu entendo esse público e a interferência utilizada por mim, através da maquiagem da cena, na recepção deste espectador.

3.1 Como eu entendo a função do público

“Qualquer obra de arte precisa do espectador para realizar-se como obra” (MEDEIROS, 2005, p.137). É através das palavras de Bia Medeiros que inicio esse capítulo que trata da interferência da visualidade na recepção do público. Tendo o espectador como fator primordial de uma realização teatral, trago a tona um dos primeiros aspectos que aprendemos quando começamos a fazer teatro: só existe uma realização teatral quando temos alguém como espectador, “você faz teatro para alguém ver. Já está na raiz da palavra Teatro” (ALMEIDA, 2008, p.74). Ter alguém para compartilhar o feito e interagir direta ou indiretamente é material base para qualquer obra de arte.

Durante a elaboração do espetáculo *Quem disse que não*, tivemos como objetivo a não massificação da recepção do público. Para mim, era importante lembrar que os espectadores possuem em si experiências, sensações e impressões distintas uns dos outros, o que os tornam únicos e possuidores de sua própria interpretação do que vê.

Assim sendo, no período de realização do espetáculo teatral *Quem disse que não*, centenas de pessoas estiveram no papel de espectadores, tendo, portanto, um olhar pessoal a cerca do trabalho e sendo os primeiros analisadores desse. Para Pavis:

Todo espectador comentando um espetáculo faz disso *ipso facto* uma análise, a partir do momento em que localiza, nomeia, privilegia e utiliza este ou aquele elemento, estabelece ligações entre eles, aprofunda um à custa do outro. (PAVIS, 1947, p.3)

Compartilhando, então, suas impressões pessoais com outros analisadores, muitos espectadores saíram do *Quem disse que não*, comentando ser um espetáculo extremamente

plástico e visual e que os elementos utilizados em cena carregavam em si uma imensidão de signos, porém a interpretação dos significados de cada cena era individual para cada um que assistia.

Para entender esse primeiro momento de análise, como coloca Desgranges, “o espectador se aproxima da obra vivenciando-a, para, em um segundo momento, afastar-se dela e refletir sobre ela, compreendendo-a. (DESGRANGES, 2006, p. 29)

E ainda, ao analisar o ato artístico do contemplador, afirma também que:

O contemplador, em seu ato de elaboração do sentido presente nos signos utilizados pelo autor, pode ser visto como um co-autor da obra. Desse modo podemos tomar esta concepção particular da obra, articulada por cada receptor quando formulada uma interpretação dela, como um ato de criação. (DESGRANGES, 2006, p.28)

É essa função autônoma do espectador, como um ato produtivo, criativo e autoral, que torna um espetáculo único e cheio de significados. O sair da função cômoda de observador da obra para trazer a tona uma aproximação de suas experiências pessoais, do seu saber, do seu desejo é o que faz, a meu ver, com que se compreenda o espetáculo.

É interessante notar, também, que signos visuais, como objetos, maquiagens, cor de cabelo, entre outros, possuem em si significados independentes para cada um, esses significados podem ser inerentes a vários espectadores. Está intrínseco no ser. Esses signos vêm acompanhados de uma série de sentidos inconscientes para quem a assiste, podendo levar, então, a uma associação muito particular de cada elemento.

Porém, cabe lembrar que o significado da obra parte de um todo, da junção de vários elementos: o texto, cenário, figurino, maquiagem, encenação, etc. É após a junção de todos os elementos que se percebe a obra como um todo.

Ou seja, compreende-se que os significados de uma obra não estão cravados nela como algo inalterável, que está lá e precisa ser entendido pelo espectador, pois se trata menos do entendimento dos significados e mais da construção de significados, que são formulados pelo espectador no diálogo que trava com a obra. (DESGRANGES, 2006, p. 37)

Reforço novamente que, para a contemplação do espetáculo *Quem disse que não*, não era necessário um entendimento da obra e sim uma construção de significados particulares para dialogar com a obra. Como Desgranges nos explica, “O fator artístico não está contido completamente no objeto, nem no psiquismo do criador, nem do receptor, mas na relação desses três elementos.” (DESGRANGES, 2006, p.28) O público, portanto, para

contemplar um espetáculo, necessita aplicar um ritmo próprio à análise e relacionar-se com o todo da produção teatral como um receptor criador da obra.

Para Silvia Fernandes:

Essa arte plástica da cena exige um novo tipo de “perceptibilidade concreta e intensificada”, pois seus dados sensoriais são estremados, mas incompletos enquanto significado, e permanecem à espera de resolução. (...) Ao sublinhar o inacabado, o teatro pós-dramático realiza sua própria fenomenologia da percepção. (FERNANDES, 2008, p, 27)

Essa é a função de um espectador de um espetáculo que agrega em si uma gama enorme de significados pessoais. E sobre o espetáculo *Quem disse que não*, por ser um espetáculo performativo, a função do espectador exige um novo tipo de perceptibilidade.

3.2. A interferência da visualidade da cena *A máquina*.

“Vamos ao teatro para um encontro com a vida, mas se não houver diferença entre a vida lá fora e a vida em cena, o teatro não terá sentido.” (PAIVA, 2011, p.10) São essas palavras da Professora Mestra Sonia Paiva¹⁶ que me motivaram a mergulhar mais e mais na subjetividade da minha cena. A cena *A máquina* é um reflexo puro da minha vida pessoal, tanto o texto quanto os elementos utilizados representavam, para mim, um mundo de significados, porém só conseguiria identificar isso que estivesse intimamente ligado em mim. Procurei então, identificar os pontos que mais deveriam ser representativos e levar ao público o conceito chave da minha cena. A dor.

Para entender melhor a análise feita por esses espectadores a cerca da minha cena, *A máquina*, procurei estabelecer um contato com eles antes mesmo das apresentações. No período de ensaios, na própria universidade, usei um dos recursos utilizados em cena, a maquiagem, para entender o tipo de identificação que o outro tem ao observar um corpo marcado ou machucado. Através dos ferimentos mencionados no capítulo anterior pude perceber que esse corpo ferido trazia em si significados muito pessoais para cada um que me via pelos corredores.

Tenho em mim que a maquiagem é mais do que um elemento de auxílio e suporte, ela pode sim ser considerada elemento primordial para uma cena teatral. Para o Professor

¹⁶ Sonia Paiva: Artista plástica, cenógrafa e criadora de animações digitais. É professora mestra da Universidade de Brasília.

Olegário Azevedo, autor do Primeiro manual de caracterização em português, se maquiar é o ato de caracterizar-se e para ele “caracterização é a arte de reproduzir os tipos humanos com maior perfeição e verossimilhança.” (AZEVEDO, 1948, p.12) Através desse conceito, procurei me aproximar ao máximo da realidade, buscando em imagens de ferimentos reais os que mais se aproximavam com o resultado final que eu gostaria de ter.

Apesar de querer reproduzir em mim esse tipo de caracterização, tenho uma profunda agonia ao ver um corpo com um ferimento exposto. Sinto asco e mal consigo olhar para alguém recém acidentado. O que foi importante para a minha construção, pois acreditava que se eu, a primeira observadora do meu trabalho, conseguia associar os machucados feitos através da técnica de maquiagem com machucados reais, a platéia também teria algum impacto relacionado a isso.

É interessante perceber que a maquiagem, nesse contexto, perde a função de “embelezar” para se arriscar na *bodyart*¹⁷ (arte corporal) ganhando assim, um sentido próprio. Pavis afirma que:

A coisa mais difícil de avaliar - mas também mais importante - é o efeito produzido pela maquiagem sobre o observador, sobretudo sobre o seu inconsciente. Os traços sublinhados ou desviados podem reproduzir um efeito de sedução, de terror, ou cômico sem que saibamos exatamente como. O espectador está implicado não em uma decodificação anódina de informações, mas em um face-a-face no qual aquilo que lê suscita seu desejo. (PAVIS, 1947, p. 172)

O espectador se depara, então, com um impacto direto e real com aquilo que vê, com o efeito produzido pela maquiagem. Esse efeito que busquei trazer com a maquiagem não é algo novo e em forma de me aproximar a esse universo encontrei uma performance que se relaciona bem com esse tema.

Os Acionistas Vienenses, grupo que visava transgredir tabus através de vídeos, pinturas e performances escatológicas e obscenas conquistaram seu espaço no que diz respeito à história da arte. Através de performances aparentemente inaceitáveis do ponto de vista moral e artístico, GunterBruss, um dos membros do grupo, realizou uma performance que chocou grande parte da população de Viena. Sendo o propulsor da *body-art*, Bruss utilizava seu corpo

¹⁷“Com a intenção de desfeticizar o corpo humano - eliminando toda a exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende do homem.” (GLUSBERG,2003. P.43)

como pintura viva e teve como sua primeira ação pública um passeio por Viena todo pintado de branco e aparentemente com um corte que o partia ao meio.

Por ser um grupo famoso em virtude de suas automutilações corporais, sacrifícios físicos, auto-agressões ao vivo, acreditavam que Bruss estava literalmente ferido cortado ao meio e que isso era um atentado a ordem pública. Tendo que interromper sua performance, foi preso e teve de pagar uma multa. Muitos acreditavam que o corte era real.



Figura: 7 Imagem GunterBruss. Acionismo Vienense

Gunter Bruss utilizou de maquiagem para caracterizar-se e seu corpo passou a ser a própria obra de arte. O impacto que Bruss causou nas pessoas que o viram falsamente mutilado foi de certa forma, parecido com o impacto gerado pelos meus machucados para a cena *A máquina*.

A preocupação das pessoas do Departamento de Artes Cênicas de saber se eu estava bem era nítida em cada rosto que me olhava em todo momento que eu passava pelos corredores: “Você caiu de moto?; O que aconteceu? Tá doendo muito? ; Vai lavar menina, se não infecciona; Alguém te bateu? Pode falar, não conto pra ninguém.” Perguntas como essas estiveram presentes no dia-a-dia de ensaios pelos corredores do Departamento de Artes Cênicas.

Essas perguntas que se repetiam me fizeram perceber que as feridas pareciam reais e que causavam um impacto real em quem via. Não me importava que as pessoas entendessem

o porquê dos ferimentos e sim que sentissem algo que partisse desses. A minha intenção era a de virar o meu corpo ao avesso, trazer as feridas, metaforicamente falando, internas para o lado externo do meu corpo, e assim o fiz.



Figura 08. Ferimentos abertos. Foto: Loretta Martins

É engraçado comentar que, convivendo com esses ferimentos maquiados diariamente no meu corpo, a minha relação com eles também foi diferenciada, por vezes quando ia tomar banho, tinha medo que a água caísse sobre eles, não por desmanchar a maquiagem, mas por acreditar que iria arder e doer mais ainda. A forma como esses machucados agiam no meu inconsciente agia também no inconsciente do público e aos poucos o conceito da minha cena ia se concretizando na recepção de cada um.

Quando falo do inconsciente busco a percepção pelos sentidos e esses relacionados ao objeto da estética, tomando um conceito dado por Medeiros, em *Aisthesis*, sobre o objeto da estética temos:

O objeto da estética é geralmente tudo que diz respeito *a aisthesis*, ao sentir, ao sensível, ao gosto e ao que é experimentado.(...) Experimentar é entrar em uma certa relação com o sensível, lhe fazer justiça, tomá-lo deixando-se possuir.(MEDEIROS, 2005, p.36)

E ainda: “a *aisthesis* envolve todo o corpo no sentir, um sentir que se dá por todos os poros, mas também pelo ouvido, pelo tato” (MEDEIROS, 2005, p.38), fala-se, também, no conceito de beleza e que essa, por definição, trata do sensível que toca os sentidos. Se levarmos em conta o que toca os sentidos através do sensível terá também o que incomoda, o que não é agradável, a imperfeição, o que não é bonito. Esses por muitas vezes chamam mais atenção que a própria beleza encontrada nos padrões convencionais.

Assim sendo, o objeto estético agrega em si o sensível e pode provocar em quem vê inquietações e questionamentos, porém isso só acontece se estamos disponíveis, sem intenção de manipular os nossos sentidos e nos deixamos levar pelo que vemos e sentimos.

Como nos diz Pavis, “o espectador se impressiona primeiro pelo que é visível e humano” (PAVIS, 1947, p.119) e, portanto, a impressão que esses espectadores tinham do meu corpo era o que me motivava a investir mais e mais nesse tipo de encenação.

Para mim, assim como para J. Guinsburg:

Não há a menor dúvida que no teatro tudo é válido, desde que a resultante dos esforços criadores ofereça ao seu destinatário, a plateia, qualquer que seja ela, uma obra convincente, não por qualquer “fidelidade” literária ou respeito por cânones previamente estabelecidos, mas por suas virtudes cênicas, pela poesia de imagem e palavra, em maior ou menor proporção uma em relação à outra e pela força trágica, cômica ou tragicômica da exposição dramática. (GUINSBURG, 2008, p.111)

Essa foi uma das minhas maiores motivações. Que a resultante dos meus esforços criativos produzisse algum impacto na plateia, essa que com sua total liberdade de interpretação dos signos, respondia, muitas vezes, com o que eu esperava em relação aos elementos visuais da minha cena.

3.3. A percepção do público sobre a cena.

Para ter conhecimento do que os espectadores sentiam em relação aos ferimentos presentes, procurei através de um questionário simples de quatro perguntas, me aproximar da percepção deles para com a minha cena. Nesse momento não bastava que eu criasse suposições, era necessário que a percepção do público se fizesse presente, também, de forma concreta, para que eu pudesse então, analisar resposta a resposta e chegar às conclusões descritas neste trabalho.

Foram de fundamental importância, para mim, as respostas deste questionário, pois só assim pude concretizar meus pensamentos e me aproximar verdadeiramente da resposta

desses espectadores. Esse questionário foi lançado nas redes sociais a fim de atingir o máximo de pessoas possíveis, porém nem todos os espectadores do *Quem disse que não* tem acesso à tecnologia ou quiseram responder.

Mas, foi através de uma média de 30 respostas que analisei a recepção do público. As perguntas eram:

1- Qual a sua impressão sobre aquele corpo marcado?

2- Ao ver um corpo ferido você consegue se identificar com algum acontecimento pessoal?

3- As feridas geraram algum impacto em você? Explique.

4- Você chegou a acreditar que as feridas eram reais, sim ou não?

E um espaço livre para comentários a cerca da visualidade da cena.

Obtive as mais variadas respostas, mas a grande maioria delas culminava em uma mesma, a dor. 90% das respostas para a pergunta 1, “qual a sua impressão sobre aquele corpo marcado?” falavam da dor e do sofrimento representados em cena como ponto forte da visualidade. O interessante é perceber que mesmo após seis meses da realização do espetáculo as impressões obtidas sobre aquele corpo ainda se mantinham vivas.

A pergunta número 2, “ao ver um corpo ferido você consegue se identificar com algum acontecimento pessoal?” em minha opinião foi a pergunta mais pertinente para que eu pudesse chegar à algumas conclusões, pois assim como mencionei acima, a respeito do inconsciente e da percepção pelos sentidos, a *aisthesis*, os espectadores afirmaram sentir agonia sobre aquele corpo, por reconhecerem em si mesmos momentos de dor.

Essas respostas trouxeram a tona uma série de acontecimentos pessoais desses espectadores, desde acidentes de carro até atos mais simples, como bater o dedo do pé na quina da mesa. Essa identificação do público, em olhar um ser machucado e associar diretamente a um acontecimento pessoal, foi o que me motivou a escrever esse capítulo.

A pergunta número 3 do questionário, “as feridas geraram algum impacto em você? Explique” de certa forma, gerou um senso comum às respostas. Gastura e preocupação com aquele corpo ferido foram as respostas de quem disse sim à pergunta 4, “Você chegou a acreditar que as feridas eram reais, sim ou não?”. As pessoas se mostraram realmente preocupadas com o fato de ver alguém com aquela quantidade de ferimentos e não demonstrar sentir dor.

Não faltaram suposições das possíveis causas dos ferimentos nas respostas, o que me deixou extremamente feliz, uma vez que o objetivo almejado por mim a cerca da recepção do público sobre essa visualidade foi exatamente esse. Não me importava que o público soubesse

da minha doença, a fibromialgia, e sim que ele sentisse, em suas percepções mais sutis, o efeito causado por essa visualidade em sua recepção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adentramos a disciplina de Diplomação com vontades, ideias e desejos particulares, cada um tinha em si a certeza de querer uma diplomação dos sonhos e que todos os caminhos percorridos ao longo do curso levariam a isso. Porém, levanto a questão: o que seria isso?

A priori, vendo por um lado utópico, trataria de colocar em cena vontades particulares de cada ator, trabalhar o que se tem de melhor e iniciar uma busca ao que se poderia dizer ultrapassar barreiras. Pode parecer um pouco egoísta, mas no processo do *Quem disse que não*, iniciamos exatamente com essa ideia, de vinte atores colocarem em cena o que se tem de melhor.

Para muitos da turma, assim como para mim, expor o íntimo de forma artística, transformar o que dói internamente em arte foi uma tarefa extremamente difícil. Porém, utilizar a visualidade da forma como eu fiz foi o que tornou o meu trabalho motivador.

Consegui colocar em cena algo que sempre me motivava e sempre me instigou a pesquisar. E justamente esse fator que inicialmente apenas me motivava, hoje ganhou uma importância e uma vontade de aprofundamento maior do que o imaginado. Percebi, após a pesquisa para esse trabalho que os aspectos da visualidade trazem consigo uma gama de imagens e sensações que agregam a uma realização cênica uma infinidade maior de significantes e significados.

Com o aprofundamento da visualidade em uma composição, percebo também que esta pode tanto massificar a recepção do público, como individualizar a percepção desses. Levando a cada espectador um tipo de sensibilidade diferente. Esse foi o caso da minha cena no processo de Diplomação. De certa forma, consegui levar ao público sensações particulares e instigadoras do fazer e do olhar artístico.

O estudo da visualidade em suas diversas vertentes da encenação teatral merece ser aprofundada cada vez mais por mim e por diversos outros pesquisadores da arte. Entendo e acredito que o meu processo de formação como atriz, dentro da universidade, é apenas mais uma etapa da minha vida como artista. Esta monografia, assim como a longa jornada do curso de Artes Cênicas, agiu como um primeiro instigador e motivador para continuar pesquisando. Sendo, portanto, o fim de um ciclo para o início de um novo caminho a ser traçado por mim com atriz pesquisadora.

REFERÊNCIAS

- ANÍBAL, Anderson. *Alguns Leões Falam*. 1º Ed. Belo Horizonte, 2007
- AZEVEDO, Olegário. *Manual prático de caracterização (técnica)*. Rio de Janeiro: Edição Talmagráfica .1948
- AZEVEDO, Sônia. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: perspectiva, 2012
- BARBA, Eugênio. *A canoa de papel*. Brasília: teatro caleidoscópio, 2009
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The Viewpoints book. A practical guide of Viewpoints and composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/leticia_sandrameyer.pdf . Consultado em Janeiro de 2013
- BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor*. São Paulo: Perspectiva.2007
- BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010
- BUCHMAN, Herman. *Film and Television makeup*. New York:Billboard publications. 1973
- CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Mario Fontes. 2003
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva. 2007
- DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Editora Hucitec. 2006
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva. 2003
- GUINSBURG, Jacó. *Texto ou pretexto*.Revista Sala Preta, São Paulo, v.12, n.02. Título disponível em <http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta> Consultado em Fevereiro de 2013.
- GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Silvia. *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva. 2008
- HELFENSTEIN, M. et al. *Fibromialgia*. Revista Brasileira de Reumatologia. São Paulo, v.44, n 06, p.443, Nov/Dez. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbr/v44n6/08.pdf>. Consultado em Janeiro de 2013.
- MEDEIROS, Maria. *Aisthesis, estética, educação e comunidades*. Chapecó:Argos. 2005
- NARDIM, Thaíse; CANDEIAS, Maria. *Processo colaborativo: dramaturgia e mobilidade signica*. Instituto de Artes - IA, UNICAMP, 2005. Disponível em: <http://www.prp.unicamp.br/pibic/congressos/xiiicongresso/cdrom/pdfN/583.pdf>. Consultado em Dezembro de 2012.

- PAIVA, Sônia. *Encenação, percurso pela criação, planejamento e produção teatral*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010
- _____. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2011
- PIANOWSKI, Fabiane. *O corpo como arte*; Gunter Bruss e o acionismo vienense
Disponível em: <http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html> Consultado em Fevereiro de 2013.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.
- KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Rio de Janeiro: Serviço nacional de teatro. 1975
- SILVA, Priscilla. *Os acionistas vienenses: revolucionários ou perversos?* 2008
Disponível em:
<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/DA%20SILVA,%20Priscilla%20Ramos%20-%20IVEHA.pdf> Consultado em Fevereiro de 2013.
- STANISLAVISKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006
- TEATRO DO CONCRETO. *História*. Disponível em <http://teatrodoconcreto.com.br> .
Consultado em Fevereiro de 2013
- VARLEY, Júlia. *Pedras d'água, bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret*. Brasília: teatro caleidoscópio, 2010
- VITA, Ana. *A história da maquiagem, da cosmética e do penteado, em busca da perfeição*. São Paulo: Editora Anhembi, 2009

ANEXO

- I - Roteiro diagramático das cenas do espetáculo *Quem disse que não*.
- II - Questionário utilizado nas redes sociais sobre a cena *A máquina*.

ANEXO I –
Roteiro Diagramático – *QUEM DISSE QUE NÃO* – Orientação: Marcus Mota e Alice Stefânia

CENA	AGENTES	OBJETOS	SONS	CONCEITO
Oráculo (externa)	Pamela	--	vocal	apresentação, antecipação
Burburinho	Coro (todos)		vocal, violão	caos
Milagre da Vida	Wilson	arma	música milagre da vida (falada/cantada)	atenção
Corrida de Tules	Coro (todos)	“tules”	percussão, guitarra	busca
Imobilidade I	Julia Gunesch	--	fala, percussão	negação do movimento
Espelho	Coro (todos)	“tules”	percussão, guitarra, texto (Jazz)	duplo, identidade
Pingando vela	Mariana e Clarissa + coro	velas, fósforos	textos, canção	dor, auto-controle
Gozo – Papinha	Elise, Mariana e Pedro	mingau, colheres, potes	sons dos objetos, voz	Pré-abuso
Cabana	Luiza e Stephanie (coro testemunha)	“tules”	falas	corpo/descoberta
Açougue I	Wilson, Déborah, Julia G, Pamela, Mariana, Jessi + coro	ganchos, cordas, bancos	silêncio, blackout	corpo mercadoria
Cala a boca, Déborah	Déborah, Isabella, Pedro, Fernanda, Wilson + coro	velas, rosas, taças, mesa	fala, canção	negação da comunicação
Clarissa I	Clarissa	saco furado com água, vestido vermelho	andar/sem fala	--
Imobilidade II	Julia Gunesch + 4 homens	--	texto em alemão	negação do movimento
Baby & Jane	Julia Caleffi e Stephanie	bonecas e mamadeira	canção	beleza comercial
Inamigos	Loretta, Tiago e Nitiel		Canção e assobio	segredo, negação do que se acontece em um grupo isolado
Pequena Mamãe	Luiza	“tules”, cinzeiro e taça de vinho	texto	medo do futuro
Bolo de Carne	Jessica, Isabella e Luiza	“tules”, faca e pedaços de carne	fala, canção	realidade e racionalidade
Patos	Julia Caleffi	faca, flores na cabeça e colar de saquinhos de areia	percussão, canção	tempo passando
Rosas Oferecidas	Coro (todos)	rosas	canção dos patos	tempo passando
Rosas – se batendo	Coro (todos)	rosas	canção dos patos	tempo passando
Gozo II	Elise, Mariana e Pedro	mingau, colheres, potes	sem texto	abuso

Clarissa – termina com A	Clarissa	saco furado com água, vestido vermelho	fala, canção	afirmação
Deusa	Fernanda + 4 homens + coro	taças com leite e vinho	canção, texto	solidão
Duelo	Tuanny, Camila, Pamela + coro	vestidos,	percussão, pandeiro, palmas, violão, vozes	confronto/egos
Pentes	Tuanny, Camila, Pamela, Fernanda e Luiza	pentes	--	negritude
Noivas	Déborah e Julia Gunesch	tinta	Fernanda, Isabela, Tiago e Loretta cantam	Amor e morte
Exorcismo	Elise	--	fala	negação do eu
Branco no Preto	Tuanny e Pedro	tinta, rolo, iPod, balde	grito, música	afirmação de padrão
Açougue II	Coro (vários) pintados	ganchos, cordas, bancos	silêncio	corpo mercadoria
A Máquina	Érica	fita crepe	fala, música	dor e suavidade, não mostrar a dor
Brinde	Mariana	balde, massa, colher	fala	libertação das mulheres
Rosas Cuspidas	Coro (todos)	rosas	fala	libertação das mulheres
Meleca	Coro (todos)	balde, massa, taças	fala	caos/festa

Anexo II

Questionário utilizado nas redes sociais sobre a cena *A máquina*.

Timestamp	Qual a sua impressão sobre aquele corpo marcado?	Ao ver um corpo ferido, você consegue se identificar com algum acontecimento pessoal? Qual?	As feridas geraram algum impacto em você? Explique.	Você chegou a acreditar que as feridas eram reais?	Campo livre para algum comentário em relação a visualidade da cena.
1/29/2013 10:47:24	A atriz parecia sentir dor	sim, quando cai de bicicleta	agonia	não, pois sabia que era maquiagem	
1/29/2013 17:05:13	Dor	Sim, sou uma pessoa que se machuca muito.	Cortes, roxos e arranhões são muito forte, a cena ficou bem pesada. (Não é uma crítica ruim.)	Estavam muito bem feitas, acho que sim.	
1/31/2013 11:22:52	Não me lembro disso...	Não.	Não me lembro...	NÃO	
1/31/2013 12:56:47	As marcas e os traumas que carregamos da vida, as visíveis que ficam no corpo e as invisíveis que ficam na alma, essas são mais profundas e não podem ser vistas pelos olhos.	Infelizmente com o corpo da minha irmã que faleceu em um acidente de carro.	Sim. Até hoje fico toda arrepiada quando passo próximo a um local onde teve um acidente de carro e não consigo ver muito sangue! Fico paralisada!!!	SIM	Me fez refletir sobre o medo que temos de nos machucar..., o quão frágil é o nosso corpo...medo esse que muitas vezes é necessário, deve ser respeitado, mas que também existe o medo pode nos paralisar e machucar a alma, nos impede de viver. Esse medo deve ser enfrentado e superado!!! No geral ,sobre a cena adorei a iluminação, a interação de

					todos os atores envolvidos na cena e a sensibilidade e veracidade que a atriz passou na cena.
1/31/2013 14:18:03	Não percebi os ferimentos como algo principal na cena.	Talvez, acidentes de carro. Mas não fiquei focada nos ferimentos durante a cena, mal os percebi.	Não, fui muito mais tocada pela fala e pela música.	NÃO	Não senti tanto impacto das feridas, não as notei como centrais, quase não as percebi. A música, a fala e a interpretação me impressionaram mais.
1/31/2013 16:36:02	a literalização das marcar da vida!	Pessoal? Acho que não um específico	Feridas sempre causam impacto. Faz deparar com as nossas próprias feridas, com a vida, se estamos tentando curar feridas ou se simplesmente estamos piorando elas.	NÃO	

1/31/2013 19:12:42	Parece o corpo de uma cega agitada que corre se debatendo por paredes, árvores, pedras, sem se preocupar com a dor. Com exceção das feridas nas costas, que parecem ser fruto de alguma piada sádica.	Não tinha pensado nisso antes de ler a pergunta, mas sim. Hoje mesmo machuquei o dedão do pé em um ensaio de uma peça. Isso acontece com uma certa frequência. Provavelmente por causa da minha relação com a dor e com meu corpo. Para mim o corpo é só um objeto que me permite fazer o que quero. Se "ele dói", o problema é dele. Meu instinto de auto-preservação só aparece se a ferida for suficiente para me atrapalhar.	Sim, mas não sei exatamente que tipo de impacto. Elas tinham a mesma cor da voz, e um pouco mais de dureza do que os movimentos. Fazia sentido, mas não senti empatia, ou pena, ou vontade de ferir mais, nem nada. Me pareceu que tudo estava como deveria estar, e me restou só contemplar, sem me sentir movido de alguma forma.	NÃO	
1/31/2013 21:02:25	Tive a impressão que era alguém que sofria. Alguém que sentia muita dor.	Não com o corpo ferido, mas com o que ele significa. A dor interna.	Sim, pois é "incômodo" ver alguém que sente dor constantemente.	SIM	
1/31/2013 21:09:32	Que era alguém que sofria abuso físico.	Não como as feridas físicas, mas com as emocionais e a dor que elas causam por dentro.	Não.	SIM	
1/31/2013 23:01:58	Que era um corpo sofrido.	Não.	Sim, me deram gastura.	SIM	

02/03/2013 18:59	Que sofria, sofria muito! Cheio de hematomas, novos e antigos! Como se vivenciasse cada dor e cada sofrimento!	Marcas no corpo, quando me interno e tenho que tomar remédio intravenoso, minhas veias não suportam e ficam com aqueles hematomas, quando já dei uma topada, as dores emocionais e pessoais!!	Em saber o que ocorreu! SE posso ajudar! Cada dia tinha um tipo de hematoma diferente, teve corte de faca na lateral, várias feridas parecendo reais!	SIM	Eu vivenciei as dores que a Érica sente, a cada fala, a cada sentimento passado, pude lembrar as dores que ela sente, sem que possa fazer nada para auxiliá-la a aliviar.
02/05/2013 00:46	A cena passa a impressão de dor e sofrimento.	Sim. Lembranças de dores no próprio corpo ocasionadas por lesões e tendinites.	Sim. Em determinado momento pareciam reais.	SIM	A cena apresentada passava a impressão de realidade.
02/10/2013 20:32	que ela havia sido espancada	sim, toda hora me bato em algum lugar e fico cheia de roxos.	Sim, parece que ela havia sido espancada antes do espetáculo. Me deu raiva	SIM	
02/10/2013 20:33	Um corpo machucado.	Não.	Sim. O corpo se destacava de alguma forma dos outros.	SIM	
02/10/2013 20:46	Que a pessoa estava passando por um sofrimento físico e emocional também.	Não	Gerou um sentimento de pena, dó.	NÃO	
02/10/2013 21:57	Agonia, dor e sofrimento	Não.	Talvez uma vontade de superar as dores e problemas para atingir os seus objetivos	SIM	
02/10/2013 22:18	Penso que as marcas eram muito mais emocionais, psicológicas, do que propriamente físicas. Apesar de acreditar que o	Depende. Se o(s) ferimento(s) tiver alguma relação com algo que eu já tenha visto ou vivido - ou até mesmo com alguém próximo a mim - pode ser que sim, que os	É relativo. De que feridas estamos falando? As intrapsíquicas talvez me incomodem muito mais do que as sanguíneas. Eu	NÃO	

	<p>emocional e o psicológico são físicos, palpáveis. Se não são, ao menos refletem nitidamente suas impressões na matéria humana, na carne. As marcas, a meu ver, eram feridas internas figuradas na pele.</p>	<p>ferimentos gerem alguma empatia. Não me lembro de ter passado por nenhuma experiência do tipo, apesar de ter me machucado algumas vezes, principalmente quando criança.</p> <p>Lembro de um fato que aconteceu quando andava de bicicleta com minha mãe (ela estava me carregando no quadro da bicicleta).</p> <p>Passamos muito rápido sobre um quebra-mola e nós dois caímos, no entanto, o guidom da bicicleta acertou no estômago. Não chegou a ficar ferida, mas ficou sem ar e imóvel por algum tempo. Fiquei assustado, mas não por isso tenho traumas. E alguns anos antes disso, ela também sofreu um acidente de bicicleta e lesionou o joelho gravemente.</p> <p>Então, acidentes de bicicleta, com ou sem ferimentos, fazem me lembrar de minha mãe.</p>	<p>reconheço que aqui dentro há algumas que ainda não foram curadas. E o corpo visível acaba refletindo o "não visível".</p>		
--	--	---	--	--	--

02/11/2013 04:39	Desesperador ver uma pessoa toda machucada e não poder fazer nada. Na maioria dos casos, é isso que acontece.	Acho que das vezes que me magoaram.	Desconforto e angústia	SIM	
02/11/2013 11:13	era como uma dança sem musica, uma flor sem talo, algo que não podia, mas que magicamente, pairava em qualquer lugar. Imagem interessante, bem profunda da sua parte, mas talvez não do grupo como um todo.	Eu me machuco com determinada frequência, e, geralmente as marcas são eternas. Me machucar, é como ter aquele acontecimento tatuado. Não se relaciona exclusivamente com a dor, mas pelo contrário, se relaciona com o amor. O amor pelo que eu estava fazendo quando me machuquei, ou o que significa "filosoficamente" o lugar onde me feri.	Feridas sempre geram impacto em todo mundo. Usa-las demais, deixa as coisas com cara de filme de terror trash, mas se você não se importar em usar essa linguagem também, se você assumi-la como linguagem, e não como subterfúgio cênico...	NÃO	Feridas reais no teatro? Serio que você tava querendo causar essa impressão? nem os filmes blockbuster, que gastam milhões com esses itens, conseguem passar essa imagem, por que o teatro tem que passar?
02/11/2013 15:43	A impressão de alguém que sentia muita dor mas não ligava muito. Pois as feridas eram grandes mas o sangue já estava estancado. e a dona das feridas não as tocava e nem olhava pra elas. eram como se fossem parte natural do corpo	sim. nunca me feri gravemente na epiderme, mas sei que minha alma é marcada por ferimentos tão feios quanto aqueles.	Me causaram encantamento. Um corpo marcado é um corpo com histórias.	SIM	Em relação a visualidade podia se ver uma menina pequena, mas forte. Que passa a impressão de que está em perigo mas que tem seus movimentos friamente calculados. Uma das minhas cenas favoritas (Jessi)

02/11/2013 16:37	Achei a maquiagem perfeita! Só percebi que não era verdadeira, quando percebi que fazia parte da cena, durante o desenvolvimento da peça.	Acredito que todos que lá estavam se identificou em alguma parte da peça. Eu me identifiquei com as dores da alma e do corpo, por um motivo particular que estava passando na época do espetáculo.	Com certeza. No início me deu gastura, mas depois que fui entendendo que fazia parte do espetáculo, vi que estas feridas estavam em todos nós e em vários momentos de nossas vidas. Feridas que não são externadas, mas que doem tanto quanto as que sangram, ou mais.	SIM	Foi a peça teatral que mais mexeu com minhas dores mais profundas, mesmo aquelas que eu achava que já tinham sido curadas. Foi uma peça profunda, uma terapia em grande escala.
02/11/2013 16:44	Já sabia o conceito da cena, difícil responder essa pergunta abstraído esse conhecimento	xxx	Sim, conforme cresciam. No último dia estavam visualmente perfeitas, acredito que para o público confundíveis com reais.	NÃO	Difícil responder essas perguntas nessa formulação para galera que estava no espetáculo com vc.
02/11/2013 18:19	Pareciam de verdade os hematomas	Em uma mulher, eu relaciono a maus tratos.	A compaixão.	SIM	
2/13/2013 12:47:37	Que mesmo com o corpo todo dolorido, não deixou os amigos em falta nem a plateia decepcionada	Lembro quando criança a bicicleta me atropelou,	sim, preocupação, pois pensei que tivesse saído de algum acidente e como o senso de responsabilidade dela é grande, do hospital foi direto para participar da peça	SIM	Eu acreditei que fosse verdadeira, pois está aí: o motivo da minha preocupação com sua saúde

2/14/2013 13:45:55	Primeiro, me causou um certo estranhamento e depois pena da atriz.	sim , com o acidente de carro da minha mae. Ela tinha catorze anos e fala muito no assunto e de como ela ficou machucada.	como as feridas eram bastante realistas, fiquei agoniada durante a cena. Inclusive, nao me recorde de nada que era dito, apenas da imagem da atriz nua tocando sanfona, cheia de machucados, feridas expostas.	SIM	
2/19/2013 18:41:00	Ferimentos de acontecimentos dolorosos e mal resolvidos.	Sim, quando eu preferi acreditar que ignorar um sentimento de tristeza me faria deixar de me sentir triste.	Sim. Ao ouvir o texto interpretado por ela nós conseguimos entender o porquê daqueles machucados. É algo muito sentimental e doloroso.	NÃO	Todos os ferimentos só ajudaram a fazer com que eu, como espectador, acreditasse mais no discurso.
2/20/2013 23:03:17	Sempre olhei para os ferimentos com uma certa angústia por ficar imaginando a forma como eles teriam sido feitos. Por mais que a cena retrate a dor da fibromialgia, os ferimentos sempre me remetem a espancamento!	Nao me identifico neste caso, mas sinto angustia por imaginar serem ferimentos de espancamento! Nao associo a ferimento de acidente, por exemplo!	Como falei anteriormente, sinto angustia e um pouco de raiva por associar os ferimentos a espancamento!	SIM	

<p>2/21/2013 11:11:53</p>	<p>A linguagem da performance é muito bem abordada no espetáculo, o texto muitas vezes perde sentido diante da potência imagética e do coro erquido em cena. Não somente nesta, mas em muitas outras tive a impressão que teriam me tocado mais fortemente se os atores assumissem a falta do texto e confiassem na força das imagens que proproem. Aquele corpo tem um impacto muito maior do que as palavras pronunciadas pela atriz. Na minha opiniao deveriam estar muito mais a mostra e serem mais "exibidas" na cena, para que todo o publico veja. As marcas sustentam o sentido da cena.</p>	<p>O reconhecimento, na minha opiniao, é um trunfo muito especial dentro de uma cena. Um ferimente trás algum tipo de reconhecimento para qualquer pessoa, é algo universal, que todos já passaram de alguma forma. Sendo assim, o lugar provocador da cena MAQUINA, está muito bem colocado. Pois de uma forma ou de outra me leva a algum lugar pessoal.</p>	<p>Infelizmente, não consegui absorver da cena o que ela tinha para me oferecer, pois não consegui ver mais da metade da mesma. E como já disse, nesse caso, a fala ficava diminuida diante dos outros elementos propostos.</p> <p>Em relação à pergunta posterior digo: As feridas eram reais naquele momento! ;)</p>	<p>NÃO</p>	<p>A disposição do palco em semi-arena, e ainda com multiplicidade das arquibancadas com publicos me impossibilitou de ver e compeender muita coisa do espetáculo, principalmente essa cena. Eu só pude assistir ao espetáculo em um dia, e me arrastaram para dentro das arquibancadas, o que no começo gostei muito, mas logo depois achei uma pena. A MÁQUINA, especificamente , estava de costas para mim, que estava ao seu lado; foi apresentada naquele dia de forma unicamente 'italiana', com uma visão totalmente frontal, nao sustentando a proposta inicial. Tive que me lenvatar e andar no palco para ver um pouquinho mais da cena, que logo acabou.</p>
--------------------------------------	---	--	--	------------	---

<p>2/21/2013 11:57:58</p>	<p>Parece ser um corpo de alguém que apanhou. Como fiz parte do processo consigo relacionar o corpo marcado por fora com o corpo marcado por dentro, com dores interiores, e aquelas marcas como uma metáfora para a externalização dessas dores.</p>	<p>Sim, com um queda de patins que sofri aos nove anos na casa de uma tia. Eu descia uma ladeira e um cachorro entrou na minha frente, ao tentar desviar eu caí com a parte esquerda do corpo e fui me arrastando no asfalto. Meu lado direito inteiro sangrou e meu rosto ficou momentaneamente e desfigurado.</p>	<p>É difícil responder essas perguntas pois não fui exatamente uma expectadora, mas se relaciono com a cena causam-me compaixão, vontade de cuidar.</p>	<p>NÃO</p>	
--------------------------------------	---	---	---	------------	--